

Topor et le cinéma. Topor : une méfiance fertile envers le grand écran

Jean-Sébastien Doré

Number 326, Spring 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96066ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Doré, J.-S. (2021). Review of [Topor et le cinéma. Topor : une méfiance fertile envers le grand écran]. *Séquences : la revue de cinéma*, (326), 46–46.

TOPOR ET LE CINÉMA

TOPOR: UNE MÉFIANCE FERTILE ENVERS LE GRAND ÉCRAN

JEAN-SÉBASTIEN DORÉ

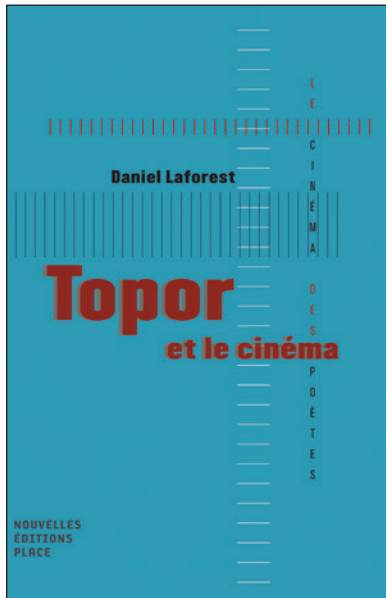
Pourquoi s'intéresser à la relation entre Roland Topor et le cinéma? Celui qui y a contribué de presque toutes les manières en était-il particulièrement fêru? Oui et non. C'est cette apparente contradiction qui constitue le point d'entrée de *Topor et le cinéma* de Daniel Laforest, selon qui «le génie du dilettantisme tient à bien des égards» dans celle-ci. Topor, adorait aller voir des films et savait se montrer enthousiaste vis-à-vis certaines productions, ou était inspiré par elles. Leur fabrication, cependant, qu'il associait d'une part à une banalité systémique, à une quête de linéarité narrative nécosante, et d'autre part, à une logique économique du tout-au-box-office et à une industrie du spectacle avec son star-système abrutissant, suscitait chez lui du «dégoût», de la «méfiance». Les castes cinéphiliques et les «effets de modes avant-gardistes», pas pour lui non plus. Selon l'auteur, «Topor qui exècre les facilités autant que les monuments, qui dédaigne les manifestes autant que les causeries intellectuelles de salon, ne respecte rien de cela».

Roland Topor cultive un certain agacement par rapport au détournement de l'image tel qu'opéré par l'art cinématographique. Dès ses premiers dessins de presse, notamment dans *Hara-Kiri*, il privilégie un dessin noir et mordant, aux traits hachurés, mais surtout synthétique. Synthétique en ce qu'une légende, un phylactère, serait de trop, créerait une distorsion — ou une emphase — franchement fâcheuse. Cette intégrité de l'œuvre-dessin exigée par Topor se remarquera peu importe le médium. Ainsi, bien qu'il écrira de nombreux scénarios, c'est en tant que dessinateur qu'il aborde d'abord le cinéma. Mentionnant qu'un survol chronologique de la carrière de l'artiste serait de mince valeur, Laforest fait un bond en 1976, l'année du *Locataire* de Polanski, mais surtout de la participation de Topor au *Casanova de Fellini*. Le maître italien, impressionné par ses illustrations d'une édition de *Pinocchio*, du fait qu'elles vivaient indépendamment du récit, eut l'idée de faire appel à ses services pour un tableau onirique dans son nouveau projet. Ses dessins, «une série de vagins», images fixes, seront intégrés sans modification dans la scène de la lanterne magique. Il en fut de même pour les génériques créés par Topor

pour les longs métrages *Qui êtes-vous, Polly Maggoo* ? (William Klein, 1966) et *Viva la muerte* (1971), du collègue es panique Fernando Arrabal, dans lesquels un *travelling* sur papier nous fait découvrir les divers éléments graphiques de l'illustration. La «charge émotionnelle et pré-langagière» du travail toporien est ainsi mis de l'avant. «C'est le cinéma qui dès le début devra plier ses moyens techniques à l'art pictural de Topor, et non l'inverse.» Même la présence de Topor à l'écran, excessive et imprégnée de l'art du burlesque — *Nosferatu, fantôme de la nuit* (Werner Herzog, 1979) et *Ratataplan* (Maurizio Nichetti, 1979) servent d'exemples à l'auteur —, avec ses grimaces et éclats de rire, relève de ce procédé.

La deuxième partie de *Topor et le cinéma* concerne la relation de notre génie créatif avec le cinéma d'animation. Le duo formé de Topor et de René Laloux a créé trois films destinés à une enfance sans âge: les courts métrages *Les temps morts* (1964) et *Les escargots* (1965), suivis après plusieurs années de dur labeur par l'immense *La planète sauvage* (1973), long métrage salué à Cannes et adapté d'un roman de Stefan Wul. Tous eurent recours à la technique du papier découpé, manière de contourner le peu d'intérêt de Topor pour l'animation traditionnelle à la chaîne.

La troisième partie du livre présente un autre Topor, prenant le relais du «crayonneur bidimensionnel»: du début des années 1980 jusqu'à sa mort, il sera plus visible et mondain. Abonné des plateaux de télé, il sera aussi associé à trois émissions, soit *Merci Bernard, Palace*, et *Téléchat*. Daniel Laforest explique de manière passionnante l'art de la pantomime et de la marionnette dans toute leur complexité, et ce qui en fera un vecteur d'expression prisé par Topor (avec Henri Xhonneux), à travers deux applications opposées: les marionnettes au centre d'un bulletin de nouvelles du monde des objets, dans *Téléchat* (1983-1986), et les comédiens masqués de l'expérimental et littéraire *Marquis* (1989). *L'inquiétante étrangeté* de Freud passe ainsi de l'écran de télévision à l'œil subversivement divertissant: voilà en quelque sorte résumé l'art de Roland Topor, pour qui le cinéma demeura un moyen, jamais une fin en soi. ■



Daniel Laforest
Topor et le cinéma
Nouvelles Éditions Place, Paris
Collection «Le cinéma des poètes»,
2020, 128 p.